

A ESTÉTICA DO LIXO: O REALISMO SUJO EM *ESTAÇÃO CARANDIRU* (O LIVRO E SUA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA)

Jacqueline de Cassia Pinheiro Lima¹

Daniele Ribeiro Fortuna²

Dostoiewski Mariatt de Oliveira Champangnatte³

RESUMO: Este artigo tem como objetivo analisar o livro *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella – e sua adaptação cinematográfica – como um exemplo de obra característica do realismo sujo. Considerado como uma estética do lixo, o realismo sujo, na América Latina, em geral, se relaciona com uma narrativa da violência, presente em livros de escritores como Pedro Juan Gutiérrez, Fernando Vallejo, Paulo Lins e Rubem Fonseca, e ainda Drauzio Varella e Zuenir Ventura. Para tanto, o texto contextualiza esta vertente da literatura e do cinema, apresentando suas características e utilizando como base teórica principal Schollhamer (2003), Dias (2004), Birkenmaier (2004) e Santos (2007).

PALAVRAS-CHAVE: Realismo sujo; Estética do lixo; Estação Carandiru.

THE AESTHETICS OF GARBAGE: THE DIRTY REALISM AT *ESTAÇÃO CARANDIRU* (THE BOOK AND ITS CINEMATOGRAPHIC ADAPTATION)

ABSTRACT: This article aims to analyze the book *Estação Carandiru*, by Drauzio Varella - and its cinematographic adaptation -, as an example of a work characteristic of dirty realism. Considered as a garbage aesthetic, dirty realism in Latin America, in general, is related to a narrative of violence, present in books by writers such as Pedro Juan Gutiérrez, Fernando Vallejo, Paulo Lins and Rubem Fonseca, and also Drauzio Varella and Zuenir Ventura. Therefore, the text contextualizes this aspect of literature and cinema, presenting its characteristics and using Schollhamer (2003), Dias (2004), Birkenmaier (2004) and Santos (2007) as the main theoretical basis.

KEYWORDS: Dirty realism; Garbage aesthetic, Estação Carandiru

¹ E-mail: jacapin.jr@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0133-0770>

² Jovem Cientista do Nosso Estado, FAPERJ (2014-2017). Possui pós-doutorado em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Doutorado em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com estágio de doutorado-sanduiche na Georgetown University, em Washington, D.C., EUA. Coordenadora do grupo de pesquisa NEU - Narrativas, escritas do eu: literatura, comunicação e sociedade, cadastrado no CNPq. Professora Adjunta da UNIGRANRIO, atuando na graduação e no mestrado acadêmico e doutorado Humanidades, Culturas e Artes. Foi bolsista de produtividade em pesquisa 1A (Unigranrio / Funadesp - 2014 - 2019). E-mail: dfortuna@hotmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8739-7271>

³ Pós-Doutor em Comunicação e Doutor em Educação pela UERJ; Professor no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Educação da Faculdade de Inhumas-FacMais (Goiás). E-mail: dostoiewski.tico@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4459-7537>

Introdução

Dados do Atlas da Violência, publicado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada - IPEA (IPEA, 2019) -, revelam que, de 2006 a 2017, houve um aumento do número de homicídios em todo o Brasil. Trata-se de um problema que tem assolado o país há muito tempo.

Segundo Sergio Adorno (2002), o sentimento de medo e insegurança no país vem se intensificando desde a década de 1970, quando houve uma aceleração do crescimento de todos os tipos de delitos. Entre 1977 e 1986, observou-se uma elevação da ordem de 50 % deste índice. Adorno aponta ainda que o quadro se agravou nas décadas de 1980 e 1990.

Em 1994, os homicídios “atingiram a primeira posição entre o total de mortes por causas externas no Brasil, superando as mortes por acidentes de trânsito” (PERES, 2004, p. 11). Segundo Peres (2004), os homicídios passaram a ser a maior causa de mortes precoces no país em 1997.

De fato, os anos entre 1990 e 2000 foram marcados por tragédias causadas pela violência, principalmente na cidade do Rio de Janeiro. Em 1993, ocorreram a chacina da Candelária – quando oito adolescentes foram assassinados no centro – e a Chacina de Vigário Geral, que foi um massacre ocorrido na favela de mesmo nome, localizada na zona norte.

Não apenas a violência aumentou, como também as condições de vida nas áreas urbanas pioraram, e o chamado capitalismo pós-industrial se tornou ainda mais tirânico, implicando maior exclusão social. Para Ângela Dias (2004, p. 17), “A fúria devoradora deste obscuro maquinismo técnico burocrático – auto-reproduzido e incessantemente aperfeiçoado pelo desenvolvimento capitalista – encarna a mais insidiosa forma contemporânea da crueldade”.

Como a arte, muitas vezes, imita vida, este contexto motivou o surgimento de várias produções na área da literatura e do cinema. Boa parte dessas obras têm como mote “a dramatização do princípio da crueldade” (DIAS, 2004, p. 18) e dos “‘convívios partidos’ entre miséria, indiferença e ressentimento” (DIAS, 2004, p. 21).

E como afirma Renato Cordeiro Gomes (2012), as imagens do cinema e da literatura acabam reforçando a relação entre crueldade e violência como marca de uma realidade brutal. A narrativa torna-se, então, “representação documental desse ‘real’, em sua materialidade, cuja intenção reside em denunciar a miséria e o horror de um mundo fechado em si mesmo, que é violento e, conseqüentemente, cruel” (GOMES, 2012, p. 78)

Já Karl Erik Schollhammer (2003, p. 63) acredita que narrar a violência é uma maneira de lidar com ela, o que pode ser uma explicação para um número significativo desse tipo de discurso: “Na literatura e nas artes o alvo principal é esse elemento enigmático e fugidio presente tanto na dor que ela produz quanto na brutalidade cega e irracional do ato violento, e a expressão torna-se uma maneira de se aproximar da violência e ao mesmo tempo de se proteger dela”.

Desta forma, surgiram vários filmes e livros – e filmes dos livros – nesse período. Alguns de ficção, outros de reportagem, outros ainda de cunho autobiográfico. Alguns críticos denominaram esta estética de “Realismo sujo”.

Assim, o objetivo deste artigo é analisar o livro *Estação Carandiru* e o filme *Carandiru*, como exemplos dessa “estética do lixo”.

Antes, entretanto, cabe apresentar melhor o realismo sujo e seu contexto.

O realismo sujo

Em seu livro *O insaciável homem-aranha*, o escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez afirma (2004, p. 12):

Não me interessa o decorativo, nem o bonito, nem o doce, nem o delicioso. [...] A arte só serve para alguma coisa se é irreverente, atormentada, cheia de pesadelos e desespero. Só uma arte irritada, indecente, violenta, grosseira, pode nos mostrar a outra face do mundo, a que nunca vemos ou nunca queremos ver, para evitar incômodos a nossa consciência. Pronto. Nada de paz e tranquilidade. Quem consegue o repouso no equilíbrio está perto demais de Deus para ser artista.

Esta frase de Gutiérrez poderia, de certa forma, definir o que é o realismo sujo, maneira pela qual o autor classifica sua literatura. Não se trata de um termo novo, muito menos de uma discussão recente. Segundo Daniele Ribeiro dos Santos (2007, p. 52), uma parcela da crítica o considera “um rótulo comercial para designar toda uma geração de jovens escritores americanos e latino-americanos, surgidos, respectivamente a partir das décadas de 1980 e de 1990”.

De acordo com Anke Birnemaier (2004), o realismo sujo, na América Latina, em geral, se relaciona com uma estética da violência, presente em livros de escritores como Pedro Juan Gutiérrez, Fernando Vallejo, Paulo Lins e Rubem Fonseca, e ainda Drauzio Varella e Zuenir Ventura – que, embora não tenham escrito romances, seus livros dialogam intimamente com a literatura, na medida em que fazem uso de recursos ficcionais para contar suas histórias. E esta

estética não se consolidou apenas na literatura, mas também no cinema, com filmes como *Cidade de Deus* (2002), *Carandiru* (2003), *Amores brutos* (2000).

O cenário das narrativas costuma a ser as cidades, principalmente os bairros marginais. Não se concentram apenas na violência. Vão mais além, revelando a crueldade, a brutalidade e, conseqüentemente, provocando o choque em no leitor / espectador.

Outra característica, como aponta Birkenmaier (2004), é o autobiografismo. Sobre esta tendência, Beatriz Jaguaribe (2006, p. 115) afirma que o autor deve ser fiel “aos critérios próprios de observação” e “ter conhecimento como o ‘eu’ autoral se vê imiscuído no mundo”. Assim, “o testemunho biográfico serve igualmente como critério de validação da experiência e como suporte da ficção”.

Não por acaso, o protagonista de vários romances de Pedro Juan Gutiérrez se chama Pedro Juan. Assim como Gutiérrez, os escritores do realismo sujo, muitas vezes, passaram do jornalismo ou da docência para a ficção. Em suas obras, referem-se à vida dura que vivem, geralmente, à margem da sociedade. Retratam suas experiências em seus livros, adotando “uma postura narrativa híbrida, já que assumem duas funções de testemunho: são ao mesmo tempo cronistas de suas próprias vidas, letrados e sujeitos marginais”.⁴ (BIRKENMAIER, 2004)

Santos (2007) aponta que os autores que se consideram como parte dessa tendência, associam o realismo sujo à abjeção, à pornografia, a violência e a uma estética do ‘lixo’, e ainda a uma tendência ao politicamente incorreto, ao machismo e ao sexismo. Jaguaribe (2006) considera que este tipo de literatura é constantemente comparado a obras de autores como Henry Miller e Charles Bukowski, que nos anos 60 do século XX, surgiram no panorama literário americano com uma linguagem sexual explícita e chocante.

Birkenmaier (2004) salienta a forte influência que o realismo sofreu do cinema. A autora indica que, já no final da década de 1960, surgia o cinema brasileiro do ‘lixo’, símbolo de uma sociedade empobrecida e corrupta. Numa fase bem posterior, nos anos 2000, filmes como *Amores brutos*, *Carandiru* e *Cidade de Deus*, também seriam um exemplo dessa estética. Santos (2007) afirma que essas narrativas se caracterizam por mostrar uma violência excessiva nas relações.

⁴ Tradução nossa. No original: [...] “una postura narrativa híbrida, ya que estos escritores asumen las dos funciones del testimonio: son cronistas de sus propias vidas, letrados y sujetos marginales a la vez”.

Robert Rebein (2001) traça um breve panorama do realismo sujo. Para o estudioso americano, ao final do século XX, houve uma revitalização do realismo. Escritores como Tom Wolfe passaram a reafirmar sua importância.

De acordo com Rebein (2001), Wolfe acreditava que a cena cultural americana carecia de grandes romances, que apresentassem como tema principal o dia a dia das grandes cidades, tendo como alicerce o jornalismo. Surgiu, então, o realismo sujo, tendo como precursor Raymond Carver, pertencente a uma tradição que incluía nomes como Herman Melville, Mark Twain, Ernest Hemingway e Jack London.

Os livros do realismo sujo americano traziam narrativas de trabalhadores de baixa renda, como garçones de restaurantes de beira de estrada, caixas de supermercado, pedreiros, secretárias, desempregados. São pessoas que fazem uso excessivo de bebida alcoólica e constantemente se metem em confusão, num mundo opressivo e pautado pelo consumismo (BUFORD apud REBEIN, 2001)

Guardadas as devidas diferenças entre os contextos brasileiro, cubano e americano, cabe ressaltar que “o realismo sujo de Bukowski também retrata a monotonia e a homogeneidade da vida contemporânea, detendo-se no fato de que apenas os mais espertos sobrevivem: não existem heróis nem cruzadas”. (SANTOS, 2007, p. 58)

Como exemplos desse tipo de narrativa, Tânia Pellegrini (2005, p. 133) cita três livros: *Capão Pecado*, de Ferréz, *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella. Como diferença, Pellegrini salienta o fato de que as duas primeiras obras foram escritas por autores que faziam parte de um “território de exclusão”, enquanto Drauzio Varella, autor da terceira, era um médico de classe média que trabalhou na prisão.

A repercussão dessas obras foi tanta, que as duas últimas foram adaptadas para o cinema, e seriados baseados nelas foram produzidos para a televisão. Como afirmamos anteriormente, nosso objetivo aqui é analisar o livro *Estação Carandiru* e sua adaptação para o cinema. Por isso, vamos nos deter apenas nessas produções.

A narrativa suja no livro *Estação Carandiru* e em sua adaptação cinematográfica

Antes de iniciarmos a análise, convém ressaltar que consideramos *Estação Carandiru* como uma obra híbrida, que reúne elementos de crônica, de testemunho e de autobiografia, mas

que pode ser classificada na categoria de “relatos de viagem”, conforme aponta Pellegrini (2005, p. 147):

Pode-se dizer que, estruturalmente, o livro segue a tradição dos antigos “relatos de viagem”, acrescido de um toque de ficcionalidade: primeiro, descrições do espaço a ser desbravado, os meandros de sua geografia interna, seus habitantes, usos e costumes; depois, as vivências deles, sua linguagem, embates, vida e morte. O autor, um viajante pisando em terras estranhas.

O filme *Carandiru*, de Hector Babenco, por sua vez, é uma obra de ficção baseada no livro de Varella. Segundo Souza (2009), a obra cinematográfica buscou manter o máximo de fidelidade às narrativas do livro. Porém, em função do variado número de personagens apresentados na obra literária e da especificidade do tempo de um filme, nem todos os personagens relatados apareceram na obra audiovisual. Com o objetivo de manter a fidelidade à obra literária, características de determinados personagens ou situações vividas por eles foram realocadas em outros personagens. Um exemplo é *Lady Di*, personagem travesti que reúne características de diversas outras travestis do livro.

Hector Babenco (1946-2016) foi um cineasta argentino, radicado no Brasil, conhecido por obras que apresentam a estética do lixo, característica do realismo sujo, em suas narrativas. Entre seus grandes trabalhos, estão *Pixote, a lei do mais fraco*, de 1980, e *O beijo da mulher aranha*, de 1985. Ambos apresentam personagens marginalizados, excluídos socialmente e que fazem parte de universos deteriorados, abjetos. Os dois filmes abordam sistemas de detenção: o primeiro, um reformatório para jovens, do qual o personagem principal foge; e o segundo, um presídio e uma cela dividida por um homossexual e um homofóbico criminosos. Tais experiências e interesse por tais temas, provavelmente, motivaram Babenco a adaptar a obra de Drauzio Varella para o cinema.

Estação Carandiru, escrita em 1999, tem início a partir de um trabalho voluntário de prevenção à AIDS que começou a fazer em 1989 na Casa de Detenção de São Paulo⁵, no bairro do Carandiru.

O livro está dividido em três partes. Na primeira, o autor faz uma extensa descrição do presídio. A segunda reúne histórias de presidiários. Na terceira e última, Varella relata os fatos que culminaram no chamado “massacre do Carandiru”, que resultou na morte de 111 detentos – segundo versão oficial – em 1992. O filme também segue essa divisão ao buscar situar o

⁵ Conjunto presidiário formado por sete pavilhões, com cinco andares cada.

espaço, os personagens e os acontecimentos. Porém, apresenta-os de forma simultânea, obedecendo à cadência narrativa linear adotada para a ficção. Segundo Champangnatte (2014), uma narrativa cinematográfica linear é aquela que apresenta um enredo com começo, meio e fim bem delineados; na qual os acontecimentos fluem de forma clara para o espectador. Nesse sentido, *Carandiru* apresenta o espaço e os personagens em meio à narrativa, a ações.

Por isso, o filme já começa com um conflito na casa de detenção, enquanto o livro se inicia descrevendo o espaço em detalhes. Na obra escrita, Varella apresenta a Casa de Detenção como um conjunto arquitetural formado por sete pavilhões, sendo que cada um tem seus próprios personagens. O critério da distribuição obedece a regras da própria Casa. Todos entram num sistema de triagem e logo são direcionados aos pavilhões de acordo com o crime cometido: estupro (que tem uma certa proteção, pois é marcado para a morte), latrocínio, assalto etc. Alguns, como o caso dos universitários, ficam em celas individuais, mas são poucos. Outros convivem com ratos e inundações, é o caso dos jurados de morte que vivem na “Masmorra”, o pior lugar da cadeia, se é que há algum que seja bom. E ainda há a “Isolada”, local de castigo para os reincidentes.

Há também o pavilhão dos chamados “faxina”, os que são responsáveis pela limpeza e pela entrega das quentinhas, entre outros “funcionários”, que trabalham com couro, chinelos, cadernos e até na enfermaria. Outros nada querem com o trabalho. O ócio é a melhor diversão para eles. Constatamos isso através do depoimento de um venezuelano: “Trabalhar para a sociedade, só depois de morto, se me cremarem e colocarem minhas cinzas num daqueles relógios de ampulheta”. (VARELLA, 1999, p.34)

Os “faxinas” são escolhidos pelos próprios presos. É preciso ter uma posição ilibada dentro do presídio e ser aceito por todos, ou quase todos. Acima deles, está um corpo de administradores, os encarregados gerais do pavilhão, que determina o que deve ser feito, dá o aval na hora do auxílio e da morte de outros presos. São os ouvidores e juizes que, como dizem eles mesmos, assinam as penas de morte. A morte também chega através das drogas: as injetáveis que trazem o HIV e o crack, que quando não enlouquece, mata.

Varella (1999) apresenta ainda uma ala para os doentes mentais, os travestis, os justiceiros, entre tantas outras denominações específicas para os criminosos, ou como alguns se autodenominam, os “reeducandos”. Uma ala diferenciada é a das religiões, pois se trata de um lugar que oferece reparo e fuga. A Assembleia de Deus é o grupo evangélico mais forte. Por

fim, estão os setores administrativos que também cuidam do “lazer” (campos de futebol) dos detentos.

Todos os dias são parecidos. Com exceção de um problema ou outro, que por vezes acaba em morte dos presidiários, a rotina não muda. Uma dessas rotinas “é de lei”: a contagem dos presos feita pelos carcereiros pela manhã e à noite. Os crentes oram até a hora de dormir, outros assistem TV, ouvem rádio, leem, ou, nas celas mais abarrotadas, disputam espaço para ficar. Os presos andam “livremente” pelos pavilhões durante o dia e são recolhidos às cinco horas da tarde. Neste ínterim, há banho de sol, jogos de futebol, serviços, e às sextas-feiras, limpeza geral para a visita das famílias no final de semana.

Aliás, a visita dos familiares é um evento à parte. Incluem sempre preparativos, limpeza, pois as mães, mulheres e filhos devem encontrá-los num ambiente minimamente acolhedor, se é que isso é possível. Ainda que Varella descreva que as condições dos prédios são deterioradas, as celas estão sempre limpas. Os próprios presos dividem-se na tarefa de limpá-las, para manter o mínimo de condição de habitabilidade. As famílias levam alguns agrados que, às vezes, servem como alento e outras, como moeda para a compra de um pedaço de chão na cela ou uma pedra de crack ou para o pagamento de uma dívida qualquer.

A rotina do presídio, no filme, é apresentada como uma constante de conflitos. *Carandiru* apresenta uma narrativa clássica, que se caracteriza não apenas por expor de forma bem delineada começo, meio e fim, mas também por ter conflito, ação, algo que aconteça e chame a atenção do espectador, segundo afirma Champangnatte (2014) sobre narrativas clássicas cinematográficas. Os conflitos apresentados no livro são encadeados para gerar tensão e, literalmente, prender a atenção do espectador no decorrer de suas 2h28minutos de duração.

A Casa de Detenção é um local deteriorado, decadente, superlotado com criminosos de todos os tipos. Sobre a chamada “masmorra”, por exemplo, ele afirma: “Ambiente lúgubre, infestado de sarna, muquirana e baratas que sobem pelo esgoto.” (VARELLA, 1999, p.24).

O restante do complexo não fica atrás: “fiação elétrica por fora das paredes infiltradas pelos vazamentos”, um “clima de cortiço” (VARELLA, 1999, p.27), reforçado pelos odores de comida, suor, roupa molhada, homens amontoados e sexo: “O cheiro da cadeia entranha no homem preso. Difícil definir que odor é esse. Parece mistura de vários outros: alho frito, pano de chão guardado, suor e um toque de creolina” (VARELLA, 1999, p.57)

Como é comum nas obras do realismo sujo, a narrativa vai se tornando mais crua e degradante, principalmente quando o autor passa das descrições para as relações entre os

detentos. Embora fique evidente que Drauzio Varella procura trazer alguma humanidade para os personagens, estes se mostram, na maioria das vezes, violentos, cruéis, abjetos e sexistas.

Já o filme, como afirmamos anteriormente, inicia-se dentro da Casa de Detenção e com uma situação bastante conflituosa. Em meio a isso e no decorrer da narrativa, a plasticidade cênica é apresentada. O realismo é buscado de forma pungente. Em termos de cenografia, é válido apontar que grande parte das gravações ocorreu na própria Casa de Detenção, e o *dressing*⁶ dos espaços abandonados foi feito seguindo as descrições do livro, assim como os figurinos dos personagens. A direção de fotografia, que diz respeito à iluminação das cenas, buscou passar o tom sóbrio e sujo que o livro traz, resultando em uma plasticidade bastante realista.

No livro, após a descrição da Casa de detenção, Drauzio Varella relata suas experiências com presos e funcionários⁷ do complexo, abordando o relacionamento pessoal que teve com eles, bem como as relações que mantinham entre si. Mesmo que as condições não fossem próprias para obter relatos individuais e tendo, muitas vezes que trocar fatos e nomes, o médico conseguiu ultrapassar a mera descrição, fazendo uso de recursos literários, que transformam os autores dos relatos em personagens.

Nesse sentido, a descrição dos personagens se coaduna ao ambiente. Alguns são apáticos, sóbrios, solitários. Outros, explosivos, violentos, imprevisíveis. Muitas vezes, tal descrição busca revelar seu lado humano, que logo se mistura à indiferença e à crueldade quando eles se referem aos crimes que cometeram.

O filme traz o personagem de Drauzio Varella e, em sua narrativa, apresenta o médico pesquisador em busca de seu objetivo que, longe de ser um trabalho puramente biológico, através de sua abordagem socioantropológica, conseguiu abordar temas polêmicos, em seu livro, que não são somente vividos dentro de um presídio, mas que se manifestam como um reflexo da sociedade como um todo. Drauzio acompanhou de perto a escrita do roteiro e a realização do filme, e a facilidade que teve no diálogo com os presos, à época de seu trabalho voluntário, contribui para dar mais realismo à película.

⁶ Técnica cinematográfica para compor ambientes com móveis, objetos e utensílios que contribuem para caracterizar cenicamente um espaço.

⁷ É vista a incapacidade de ação dos funcionários contratados do presídio. Sua presença muitas vezes não passa de mera fachada, segundo os relatos de Varella.

É interessante observar que a proposta inicial de Varella era apenas gravar um vídeo na penitenciária paulista e depois fazer um trabalho voluntário de prevenção à AIDS. Logo após conhecer os presos e suas dinâmicas de sobrevivência, ganhou confiança o suficiente para andar livremente, ouvir histórias e fazer amizades, o que só foi possível por causa da sua profissão.

Segundo Varella (1999), ser médico trouxe benefícios para o seu contato com os detentos, permitindo que se tornasse um confidente, que escutava os assuntos mais íntimos, que tocava naqueles corpos, que jamais poderiam ser tocados se não fosse por seus familiares. Paciência e escuta auxiliavam e aliviavam os presos.

O autor relata que os detentos não gostavam de pessoas de fora, como repórteres e profissionais envolvidos com os direitos humanos, que para eles só serviam quando queriam denunciar algo a seu favor. Por isso, inicialmente, Drauzio Varella enfrentou dificuldades para se inserir no ambiente, de maneira que lhe possibilitasse desempenhar suas funções.

Aos poucos, vai ganhando a confiança dos detentos e dos funcionários, o que provoca uma mudança da narrativa, que vai se tornando cada vez mais confessional: sua inserção no presídio o faz sentir algumas vezes como os presos eram tratados. Uma vez, quando não foi reconhecido por um dos porteiros e foi tratado com desconfiança e truculência por um funcionário - para poder sair, teve que chamar outra pessoa para reconhecê-lo. Outra, pela sensação de medo, ao se sentar próximo aos ladrões nas primeiras vezes em que apresentou o vídeo de prevenção à AIDS. E, uma terceira vez, ao presenciar um pequeno levante dos presos. Uma mescla dessas três situações é apresentada no filme, e o personagem de Drauzio traduz bem a subjetividade do médico frente a essa nova perspectiva: o olhar de dentro da prisão.

Durante seu trabalho, Varella (1999) constatou que muitos presos estavam infectados pelo vírus HIV, seja por relações sexuais ou pelo uso de drogas injetáveis. Deste modo, organizou palestras e campanhas de esclarecimento e prevenção, o que auxiliou a diminuir o número de seringas, mas não as drogas, pois a cocaína injetável foi substituída em grande escala pelo cachimbo do crack. Além disso, em função da precariedade em que viviam os detentos e da dificuldade de acesso a qualquer tipo de tratamento, acabava examinando-os em outras situações.

Assim, como num relato de viagem – uma viagem ao inferno, cabe salientar -, o autor relata também seus percalços: muitas vezes, fez papel de ingênuo e recebeu vitaminas e até *Biotônico Fontoura*, que ao invés de ajudá-los nas doenças, servia, respectivamente, para ser vendido e se transformar numa bebida perigosa, a chamada “Maria Louca”.

Drauzio Varella mostra que entre os presidiários há normas, que se transformam numa ética e moral específicas. Diversas regras de comportamento são criadas, não apenas em função de uma “hierarquia” interna entre os detentos, mas também de forma a preservar a integridade do grupo.

Nesse sentido, é possível observar um paradoxo. Com as histórias contadas pelo autor, notamos que há um mundo de leis próprias do presídio, que, se não respeitadas, resultam em castigos e até em morte. De acordo com essa lógica, os detentos tornam-se também juízes. Dentre os exemplos, estão: não delatar o companheiro, tratar bem os deficientes físicos, respeitar a mulher alheia. Tais situações, também foram incluídas na narrativa do filme, respeitando o encadeamento linear desta. E, em suas construções, buscaram agregar um realismo, que pode até parecer exagerado -, como costuma acontecer nas obras do realismo sujo -, das leis próprias que aquele universo possui.

Os códigos e normas são severos. Seja de uma forma geral ou entre os grupos de homossexuais, crentes, responsáveis pela faxina, entre outros. Cada um sabe onde está seu limite e até onde pode ir. Às vezes, não é nem necessário palavras. Gestos e olhares falam por si.

Entretanto, nem sempre código interno funciona, pois, para obter vantagem em benefício próprio ou salvar a própria pele, alguns detentos não relutam em desrespeitar as “leis” do presídio. Varella (1999) relata que muitos presidiários ganham a vida lavando roupa para fora. Certa vez, presenciou uma discussão porque uma travesti chamada Jaquelina, lavadeira e passeadeira, ensaboava as roupas na água da privada: “Revoltados, xingaram-na de suja, maloqueira e fubá. Jaquelina, empertigada, com as mãos na cintura, garantia que o boi de seu xadrez era mais limpinho do que a cama em que dormiam aqueles vagabundos sem classe”. (VARELLA, 1999, p.42)

De fato, os travestis são um capítulo à parte no livro. A maioria acaba tendo relações sexuais – o que contribuía para a disseminação do vírus da AIDS, já que não tinham acesso a preservativos - com os detentos e até mesmo relacionamentos mais “sérios”, passando a ser consideradas “mulheres” dos presos e, portanto, merecedoras de respeito.

A personagem *Lady Di*, no filme, por exemplo, sintetiza diversas características das travestis descritas no livro de Varella. *Lady Di*, veterana na Casa de Detenção, já teve que se prostituir ali dentro para conseguir drogas para seu consumo, como também já atuou como uma espécie de *doméstica*, limpando celas e lavando roupas. Além, claro, de ter sido estuprada

diversas vezes. Porém, *Lady Di* acaba conhecendo um *príncipe encantado* na prisão, que a trata como mulher e até se casa com ele, o que lhe garante certo respeito por outros presos.

Entretanto, assim como as companheiras dos detentos do lado de fora, as travestis também são tratadas de maneira machista: devem atender seus “maridos” quando eles assim o desejarem e podem ser trocadas por outras inadvertidamente. Quando isso acontece, perdem qualquer tipo de regalia.

Naquele momento – e ainda hoje –, a trajetória da travesti é considerada marginal: “Vêm todos das camadas mais pobres, e quando saem à noite, de seios crescidos e saia agarrada, são automaticamente identificados como perigosos, independentemente do que tenham feito. Presos, vão para o distrito” (VARELLA, 1999, p.155). Além da AIDS, muitos apresentam problemas de saúde por injetarem silicone artificial: “A AIDS foi devastadora entre os travestis da Casa. Chegavam na enfermaria com tuberculose avançada, feridas no períneo, os seios definhados pela interrupção da pílula de hormônio e o silicone industrial infiltrado nos músculos caquéticos”. (VARELLA, 1999, p.157)

Feridas purulentas, corpos mutilados, sangue jorrando em função de facadas, homens mortos em consequência de doença ou de assassinato: este é o dia a dia de Drauzio Varella no presídio, que ele descreve com riqueza de detalhes, provocando o choque e a abjeção. E que Hector Babenco soube apresentar de forma singular em sua obra cinematográfica.

Em um trecho, o autor descreve as condições físicas de um detento, conhecido por ser um assaltante destemido: “Apresentava um abscesso na bolsa escrotal do tamanho de um pêssago graúdo. A lesão, vermelha como fogo, tinha conteúdo líquido, flutuante; na parte central, a pele estava tão tensa que chegava a brilhar.” (VARELLA, 1999, p.201)

O médico quer encaminhá-lo a um hospital, já que não tem como anestesiá-lo. Mas o paciente implora que o procedimento seja feito. Lula, ajudante de Varella, “responsável pelas pequenas operações da enfermaria, assaltante de banco, operador prático” (VARELLA, 1999, p.202) se dispõe a lancetar o tumor. Corta fundo a região, para, depois, espremê-la com força: “Apertou firme, sem trégua. O pus jorrou amarelo, grosso. A incisão pareceu indolor. A compressão, no entanto, provocou um urro oriundo das entranhas do faxina”. Apesar da insistência do ladrão, ele seguia apertando, “sem dó, permanente, até a secreção amarela rarear e o sangue tingir o algodão de bordô”. (VARELLA, 1999, p.203)

Entretanto, o mais brutal da narrativa é a violência. São vários os trechos, mas o ápice se dá quando o autor descreve o episódio que ficou conhecido como o “massacre do Carandiru”,

que ocorreu em 1992. Por razões nunca esclarecidas, grupos rivais começaram uma briga dentro do pavilhão nove. Em seguida, a polícia tomou a frente e matou 111 presos, de acordo com números oficiais. Entretanto, segundo os detentos, o número de mortos teria chegado a 200, 250 pessoas.

As cenas descritas são atrozidades. O Batalhão de Choque invade o presídio, fuzilando os presos. Corpos caem por todos os lados, jorrando sangue, que escorre pelos corredores. A violência não dá chance para a defesa (VARELLA, 1999). Cachorros também atacam os presidiários, mordendo suas pernas e braços, aumentando o terror.

Alguns presos foram obrigados a carregar os cadáveres e, quando terminaram a tarefa, também foram fuzilados. Os corpos foram amontoados, resultando numa pilha de quase dois metros de altura. Um cheiro de carniça forte tomava conta do lugar, cheio de sangue (VARELLA, 1999). As cenas construídas no filme são fidedignas, realistas, cruéis e buscaram, realmente, trazer à tona, através de imagens e sons, o que aconteceu ali. Tais imagens, sabidamente encenadas, mas baseadas no real, chocaram e ainda chocam quem as assiste.

Os detentos que sobreviveram foram reunidos no pátio. Pelados, de cabeça baixa e em silêncio, eram rodeados pelos policiais militares e pelos cachorros, que latiam sem parar. Quem levantasse a cabeça corria o risco de ser mordido ou levar cacetadas.

Ao final da obra, lemos a informação de que nenhum policial foi morto. Seguindo a “estética do lixo”, característica do realismo sujo, *Estação Carandiru* apresenta um retrato brutal da violência nas grandes cidades. E o filme, seguindo e adaptando tal perspectiva, construiu um retrato audiovisual do que foi e do que ainda é a carnificina do sistema prisional brasileiro.

Considerações finais

Quando pensamos a história da Casa de Detenção do Carandiru, pensamos nos presos e também em seus funcionários, frequentadores, visitantes, que transitavam pelos seus corredores, escadarias e pavilhões. Embora cada um deles possuísse um estilo diferente de vida, e seus cotidianos os distanciasse entre si, naquele momento, suas vidas estavam aproximadas por algum motivo que as fizeram estar naquela cidadela na maioria das vezes iletrada que cria um elemento de identidade comum àquelas pessoas (RAMA, 1985). Dos passantes que

circulavam pelas ruas próximas da penitenciária, talvez alguns jamais frequentassem aquele espaço que constituía um vínculo identitário entre os que lá frequentam.

Drauzio Varella refere-se as suas experiências pessoais e momentos que muitas vezes não viveu diretamente, mas que de longe/perto observou e narrou, relacionados com a vida do presídio. O olhar que Varella projetou sobre esse conjunto monumental permite, como num jogo de espelhos, captar fragmentos expressivos dos múltiplos sentidos atribuídos a cada um dos pavilhões e ao conjunto por eles formado, assim como permite identificar a particular configuração que assumem para a cidade.

Se cada pavilhão possui suas enormes escadarias e corredores para acessar aos andares mais altos, havia ainda outra condição de acesso a estes prédios: a vida do crime, seja ele de que forma cometido. Enquanto os transeuntes comuns da cidade passavam pela rua com o tempo contado para trabalhar num ir e vir desalinhado, costurando as ruas com seus largos e apressados passos, outros habitavam aquelas fortalezas, cidadelas de um pesadelo do lado de dentro e de um sonho de estar lá fora. Sonho este, nem sempre com o intuito de começar uma vida nova, mas de recomeçar a vida do crime.

A história contada por Drauzio Varella é uma história de anônimos. Homens apelidados: Sem-Chance, Santão, Salário Mínimo, Ôrra Meu, que podem ter vários nomes diferentes, mas que dividem entre eles uma sina proporcionada por uma sociedade que os traiu duas vezes. A primeira por patrocinar sua entrada na prisão. Pessoas sem direito à educação, saúde, modos dignos de vida. A segunda, relacionada ao abandono, ao desprezo e ao medo de pessoas que não têm mais identidade individual. São os criminosos, que devem pagar pelo que cometeram, mas que não têm chance de uma regeneração dentro de um local como a prisão do Carandiru. É literalmente sem chance.

No próprio presídio também se expressavam a lógica da exclusão social, da hierarquização rígida e as práticas de uma diferenciação social que permeavam a sociedade em geral e a Casa de Detenção em particular. Os pavilhões são considerados locais onde a ordem deve ser marca de distinção entre os que querem sobreviver e os que querem morrer. Esta ordem é colocada de duas formas: a que deve ser cumprida para a polícia e a ordem entre os próprios presos. Os pavilhões como um todo, no seu papel social e em suas especificidades, são cidades amuralladas. Por trás dessas paredes, no seu interior, constitui-se uma cidade outra, também fechada, que se baseia na ordem prioritária dos signos, formada por grupos que tiveram basicamente a mesma educação na infância, moraram em locais parecidos e acabaram tendo o

mesmo destino. Estes grupos servem ao poder e é seu detentor no espaço do ambiente carcerário.

Varela, porém, diz não ser sua intenção condenar o sistema penal ou apontar soluções para ele. Da mesma forma, Babenco propôs dar imagem, som e corpo a personagens tão reais quanto ao local que realizara seu filme, sem o objetivo de também apontar soluções ou condenar o sistema prisional. Ambos, em seu filme e livro, buscaram mostrar e chamar a atenção para realidades distantes da maioria dos leitores e espectadores de cinema. Para tanto, utilizaram-se do realismo sujo e cru, e da estética do lixo, para incomodar e, quem sabe, tirar da inércia aqueles que vivem totalmente fora do contexto apresentados por eles e que tantas opiniões equivocadas têm acerca do que não conhecem.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Sergio. Crime e violência na sociedade brasileira contemporânea. *Jornal de Psicologia-PSI*, n. Abril/Junho, p. 7-8, 2002.

BEIJO DA MULHER ARANHA, O. – Direção: Hector Babenco – Ficção – 124 min – Brasil-Estados Unidos da América – 1985.

BIRKENMAIER, Anke. *El realismo sucio en América Latina: Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez*. 2004. Disponível em: http://www.pedrojuanguitierrez.com/Ensayos_ensayos_Anke%20Birkenmaier.htm. Acesso em: 17 mar 2020.

CARANDIRU – Direção: Hector Babenco – Ficção – 148 min – Brasil – 2003.

CHAMPANGNATTE, Dostoiewski. A análise crítica de discurso aplicada ao cinema: Esboço de uma proposta. In: Raquel Goulart Barreto. (Org.). *Tecnologias e trabalho docente - entre políticas e práticas*. 1ed. Petrópolis/Rio de Janeiro: De Petrus et Alii/FAPERJ, 2014, v. 1, p. 155-168.

DIAS, Ângela Maria. Representações contemporâneas da crueldade: para pensar a cultura brasileira recente. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (orgs.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Autêntica Editora, 2004.

GOMES, Renato Cordeiro. Por um realismo brutal e cruel. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *O insaciável homem-aranha*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 102.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA (IPEA). *Atlas da violência 2019*. 2019 Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/19/atlas-da-violencia-2019>. Acesso: 18 mar 2020.

JAGUARIBE, Beatriz. Realismo sujo e a experiência autobiográfica. In: FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda (orgs.). *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. *Crítica Marxista*, p. 132-154, 2005.

PERES, Maria Fernanda Tourinho (Coord.) et. al. *Mortalidade por armas de fogo no Brasil: 1991-2000*. Brasília: Ministério da Saúde, 2004. Disponível em: http://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/05_0022_M.pdf Acesso em: 18 mar 2020.

PIXOTE – A LEI DO MAIS FRACO – Direção: Hector Babenco – Ficção – 128 min – Brasil – 1981.

RAMA, Angel. *A Cidade das Letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

REBEIN, Robert. *Hicks, tribes & dirty realists: American fiction after Postmodernism*. Kentucky: University Press of Kentucky, 2001.

SANTOS, Daniele Ribeiro dos. *Do realismo sujo ao realismo vazio: um estudo comparativo entre a ficção de Rubem Fonseca e Pedro Juan Gutiérrez*. 2007. 192 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime* [recurso eletrônico]: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

SOUZA, Melody Pablos. *DA PENA À PELÍCULA: AS PERSONAGENS DE CARANDIRU*. 2009. 209 f. Dissertação (Mestrado em Processo Comunicacionais) - Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2009.

VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Enviado em: 31 de março de 2020.

Aceito em: 25 de junho de 2020.